

Das a-Moll Prélude von Fryderyk Chopin : Versuch, die Nähe zu erklären

Autor(en): **Meyer, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden
Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de
Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **33 (1983)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858840>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das a-Moll Prélude von Fryderyk Chopin

Versuch, die Nähe zu erklären

Thomas Meyer

1. Das Prélude in a-Moll, das im op. 28 an zweiter Stelle steht, ist – früher als der Rest des Zyklus – bereits 1831 in Stuttgart entstanden, zusammen mit dem d-Moll-Prélude und der *Revolutions-Etude*: Es heisst, Chopin habe mit diesen Stücken auf den Einmarsch der zaristischen Truppen in Warschau und die Unterwerfung des polnischen Aufstands reagiert.¹ Fraglich, ob sich das „wirklich“ so abspielte oder ob es sich „bloss“ um eine historiographische Konstruktion, eine Anekdote, handelt, mit der man die nächtlich-düstere Stimmung des Stücks zu erklären und zu entschuldigen suchte. Für den Zeitgenossen jedenfalls (und auch für uns heute noch) muss das Stück neu und unheimlich dissonant geklungen haben. Es gemahnt an Bartók oder Schönberg, gibt sich kaum emphatisch, wirkt ziellos. Das ist so gar nicht der vermeintlich schön, sehnsüchtig sich aufschwingende Chopin, bei dem die Gefühle mit- und durchgehen können. Mir als Jugendlichen kam das wie eine expressionistische Musik vor: ich spielte das Stück langsam, damit sich die Dissonanzen möglichst lange und heftig aneinander reiben konnten, so langsam, dass die Musik dabei schier zum Stillstand kam. Damit vertrieb ich freilich nur meine gleichaltrigen, an Moderneres kaum gewohnten Zuhörer. Ich glaubte, die musikalische Bewegung ausmerzen zu müssen – aber das geschieht im Stück ja von selbst.

2. Zwei Takte Einleitung, vorweggenommene Begleitung, Vorbereitung auf das Folgende, so wie man's von solchen Stücken aus der Epoche erwartet. Dabei vermitteln die beiden ersten Takte der linken Hand mehr. Würden sie den Hörer nur ins Pulsieren der Bewegung einführen, würden sie nur die Stimmung des Stücks vague umreisen, sie würden nicht mehr leisten als jede gute Einleitung sonst auch, aber das hier ist nicht ein guter, solide gebauter Hintergrund, von dem sich die Melodie, dies „süss getön“, sanft abheben könnte. Die Einleitung selbst exponiert einen Konflikt: ein schwankendes Gebilde tritt auf, zwiespältig in sich, im Gegeneinander der Stimmen und in der beharrlichen Wiederholung dieses Gegeneinanders.

Beispiel 1



Auf diese Weise notiert Chopin die ersten beiden Takte. Die Bewegungen sind einander entgegengesetzt: Die eine springt zwischen Grundton und Dezime hin und her, was gerade noch mit der Hand zu spannen ist, die andere bleibt im Raum einer grossen Terz: Ein Hin- und Herspringen steht gegen eine Art zerdehnten Triller, die Weite gegen die Enge, das Aufwärts gegen ein Abwärts. Diese Gegenläufigkeit macht es dem Spieler zumindest nicht leicht; auch das ist eine Ebene des Ausdrucks, man soll die Finger nicht verachten! Ich muss meine Hand etwas verdrehen, um beide Bewegungen fassen zu können; so wie ich die Finger spannen und zwingen muss, so zwanghaft klingt auch die Musik! Die Bewegung fliesst nicht.

Hinzu kommt ihre übertriebene Regelmässigkeit, ja Starrheit. Sonst übliche Begleitschemata setzen die tiefste Note (oft mit Oktavverdoppelung bis in die Kontraoktave) auf die schweren, die Tenor- und Altstimmen auf die leichte Taktteile, entsprechend dem Schema schwer-leicht. Die Begleitungen von Walzern oder auch der Préludes 3, 7, 13, 17, 19, 21 und 24 sind so gebaut. Z. B.:

Beispiel 2 Prélude Fis-Dur op. 28/13 T 1 f

Lento

p

legato

Pedal *

Beispiel 3 Prélude As-Dur op. 28/17 T 3-5

Pedal * Pedal * Pedal *

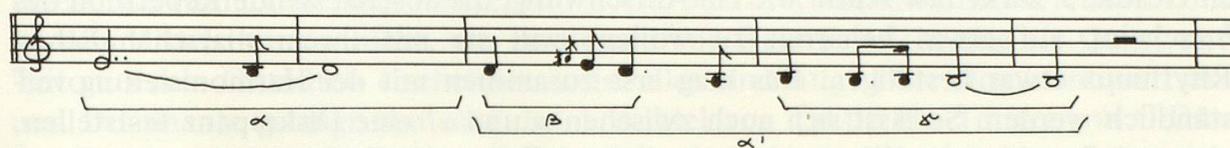
Diesem Muster wird im a-Moll-Prélude wohl in gewissem Mass Rechnung getragen, der Bass erscheint immer auf den schweren Taktteilen, dadurch aber, dass er auf **jedem** Viertel vorkommt, geht jene federnde Leichtigkeit verloren, die dem Schema sonst eigen ist: es gerät zur starren Regelmässigkeit. Zudem sind die anderen Stimmen durchaus nicht „schön“ in die Mittellage gesetzt, sondern gespreizt.

Die Klanglichkeit dieser Begleitung ist ebenfalls ungewöhnlich, wie sich aus der Stimmenverteilung bereits ergibt. Es beginnt mit der reinen/leeren Quinte E-H – „leer“: das evoziert schon einiges. Hier stimmt das Wort nicht bloss mit dem Mate-

rial, sondern auch mit der Emotion überein; die Begleitung in *Schuberts „Leiermann“* spielt auf die gleiche Leere an. Die Quinte wird auf dem zweiten Achtel nicht „richtig“ gefüllt: die kleine Terz folgt zwar regelgerecht in der Dezime, das *Ais* aber tritt scharf dissonierend dazwischen. Die verminderte Septime wird im vierten Achtel in die reine/leere Oktave aufgelöst; auch das klingt der Terzverdoppelung wegen nicht „schön“. Dieses Muster von vier Achteln wird im Folgenden (bis und mit T. 3) unverändert wiederholt; *p* ist die dynamische Grundlage, eine Steigerung – auf den Einsatz der Melodiestimme hin – ist nicht vorgeschrieben, was freilich nicht heisst, dass sie dem Pianisten nicht doch freigestellt wäre. (Auch die Melodie erhält – entgegen einigen Ausgaben² – keine eigene Dynamikvorschrift.)

3. Die Melodie besteht aus viereinhalb Takten.

Beispiel 4 Prélude a-moll T 3-7



„Reduziert“ ergibt sich folgendes Gebilde:

Beispiel 5



Ein einfaches dreitöniges Motiv wird sequenziert; beim ersten Ansetzen wird der Schlussston von der selbst wieder verzierten Wechselnote *e^I* umspielt (β), beim zweiten wird er in Tonrepetitionen aufgelöst (= γ).

Wie ist das zu gliedern und zu ordnen? Fügt man β dem α -Teil an und „korrigiert“ man die Anfangsnote von α zu einem punktierten Viertel, wie dies bei der ersten Variante der Melodie (T. 8) geschieht, so erhält man zwei α -Teile, die beide je zwei Takte lang sind und die gleiche Taktstruktur aufweisen. An solchem Modell wäre sehr schön ein regelmässiges rhythmisches Schema abzulesen: leicht-schwer-leicht-schwer. Aber es wird sogleich klar, dass das nicht so einfach ist. Der Legatobogen zeigt deutlich an, dass β dem α' -Teil zuzuordnen ist. α' ist eine ausgezierte und zudem noch verlängerte Variante von α . Das Ganze ist auf engstem Raum zusammengedrängt. Die Melodien der anderen Préludes sind zwar zum Teil auch wenig sangbar, sind in ihrer Kargheit unkonventionell, verglichen mit dieser hier kommen sie einem jedoch geradezu weitschweifig vor.

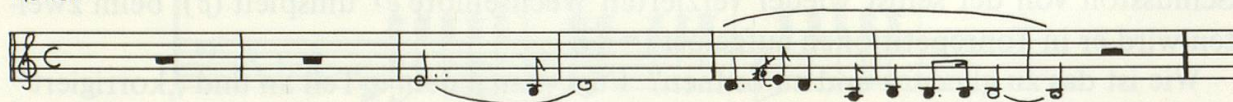
Sind das nicht eher „Signale“, zumindest signalhafte Gesten? Er klingt der erste Ton, verklingt er, so wartet man auf den nächsten – lange genug. Das zuerst einsetzende e^1 wirkt wie ein Appell, man erwartet mehr, einen Gesang, ein Espressivo, aber das Er-/Verklingen begnügt sich mit sich selbst, als sei es schon zuviel, überhaupt zu ertönen. Tritt die Unterquart hinzu, so denkt man zunächst an ein Signal, daran, dass diese Quart nun auftaktig zum e^1 zurückkehrt und damit einen starken Gestus (den stärkstmöglichen neben dem gebrochenen Dreiklang) aufnimmt, aber sie springt „nur“ eine kleine Terz hinauf, anders ausgedrückt, sie „vermag“ nur aufs d^1 zu springen. (Ist das schon eine zu tendenziöse Formulierung?) Auf dem dritten Ton wiederholt sich der Vorgang des Verklingens.

Auf eine Frage eine Antwort: beim Dominantton d^1 setzt die Sequenz an und endet auf der Terz der Tonika: bei aller Kürze handelt es sich also doch um Vordersatz und Nachsatz, um eine Periode. Das „nackte“ Ertönen von α ist in α' ausgeziert durch die Teilstücke β und γ . Der Appell ist dadurch geschwächt, die Musik gewinnt an Gestik. β wirkt fast schon wie ein Aufschwung, die abschliessende Repetition des h scheint auf etwas beharren zu wollen: will sie mit ihrem marschähnlichen Rhythmus etwas bestätigen. Das mag erst zusammen mit der Harmonisierung verständlich werden. So lässt sich auch zwischen α und α' eine Diskrepanz feststellen, eine zwischen blossem Klinglassen und einem Füllen der Zeit durch Auszieren.

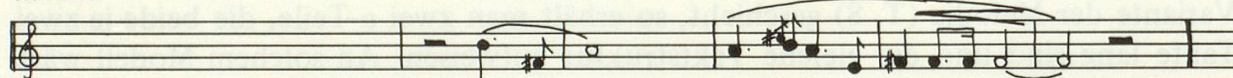
Setzt man das Modell und die Varianten untereinander (siehe folgendes Notenbeispiel), so fallen die Differenzen vor allem zu Beginn auf: Variante 1 verkürzt die Anfangsnote zu einem punktierten Viertel, so dass der oben beschriebene Bau entsteht, der Anfang wirkt mit seinem kürzeren Auftakt energischer. Variante 2 verlängert diesen Anfang gegenüber dem Modell um eine punktierte Halbe, so dass der Einsatz auf ein unbetontes „schlechtes“ Viertel zu stehen kommt. Das macht die oben aufgezeigte Wartezeit nur länger. Variante 3 schliesslich lässt den α -Teil ganz weg, fügt dafür aber am Schluss eine Kadenz an. Zusammengefasst: Der Anfang der

Beispiel 6

Modell



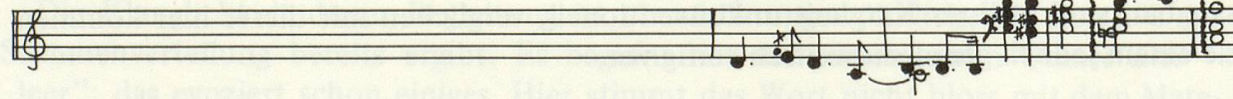
Variante 1



Variante 2



Variante 3



Phrase mit seinem Appellcharakter wird exponiert, verkürzt/verschärft, verlängert/abgeschwächt und endlich weggelassen. Wichtig ist die Andersartigkeit solcher „Entwicklung“: Sie entsteht nicht durch irgendein sonatensatzähnliches Kontrastieren, nicht durch einen langsam vorgehenden Prozess (wie er sich höchstens in der Begleitung aufzeigen liesse), sondern durch ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen der Varianten. Das ist zunächst ein „rein“ musikalischer Befund, aber schimmert darin nicht etwas von einer Verirrung/Verwirrung, von einer Suche, einem ständigen Neuansetzen durch?

4. Die Oberstimme liesse sich einfach harmonisieren³: Das Modell beginnt in e-Moll und schliesst mit einer Modulation nach G-Dur, die 1. Variante müsste in gleicher Weise von h-Moll nach D-Dur gehen, die zweite von d-Moll nach B-Dur, und die dritte endet schliesslich in a-Moll.

Beim Modell „bestätigt“ die Begleitung diese aus dem melodischen Verlauf sich ergebende Harmonisierung weitgehend noch. Beachtet man die dissonierenden Töne in den Mittelstimmen nicht, wo zu Beginn von Takt 5 gleichzeitig (!) Quart und Tritonus zum Grundton erscheinen, so ist alles eindeutig: Über Dominantquartsext und Dominante gelangt man auf das 1. Achtel von Takt 6 zur Tonika von G-Dur. Der Prozess, den die Begleitung in Takt 5 durchmacht, kommt dem einer Läuterung nahe: auf dem letzten Viertel erst ist die reine Dominante erreicht.

Diese Tonika darf sich zu Beginn von Takt 6 in ihrer ganzen Pracht präsentieren. In bester Pianistentradiation greift sich die linke Hand (statt wie bisher die obere Quint), gleich noch die Oktavverdoppelung in der Kontraoktave. Auf dem zweiten Achtel jedoch wird diese Herrlichkeit sofort zerstört: statt eines *d-g* (eventuell mit *h*) erscheint *e-g* – eine Art Trugschluss. Ein etwas paradoxer Vorgang: Ein scheinbar richtiger Schluss erweist sich durch eine VI. Stufe als „Trugschluss“. – Ein Spiel mit Worten, zugegeben, als ob die Musik von solcher Reglementierung wüsste!

Gleich darauf erscheint wieder die leere Quint *G-d*, als Wechselnote tritt dann sogar das *es* hinzu. *Leichtentritt*⁴ betrachtet das deshalb als I. Stufe von G-Dur. Hier abzuwägen und sich danach für einen Begriff zu entscheiden, ist nicht ganz einfach, aber auch nicht so wichtig. Wesentlich ist die Trübung dieser G-Dur-Tonika, die sich zunächst so protzig rein gebärden wollte. Der Schein einer Auf- und Erlösung solch dissonanter Tonsprache in eine Tonika wird „entlarvt“ (die Musik geht freilich nicht so kriminalistisch vor), die Suche geht weiter. Gegen Ende von Takt 7 verfestigt sich diese Trübung sogar auf dem *e*. Ein erster Bogen geht hier zu Ende.

Mit einer Rückung beginnt der zweite: h-Moll mit dissonierendem *eis*. Die Melodie setzt – in einer verkürzten Variante – auf dem *h¹* ein und nimmt damit den Schlussston der ersten Phrase (eine Oktave höher) auf. Alles scheint sich gleich zu entwickeln wie beim ersten Mal: In Takt 10 kommt es zu den gleichen Dissonanzen wie in Takt 5. Dann aber erscheint zu Beginn von Takt 11 nicht die Tonika von D-Dur, sondern über dem Grundton *dis* ein verminderter Dreiklang mit kleiner Septime (als $\frac{4}{3}$). Das ist nun kein Trugschluss mehr⁵, sondern eine Verweigerung jeder Funktionalität, wie sie – noch immer – Chopins Epoche entspräche. Die Bass-



stimme bleibt starr auf dem *A* hocken, sie scheint die Mittelstimmen mit sich runter ziehen zu wollen.

Die Melodie, selbst so ohne Emphase, hatte gerade im *cis*² ihren Hochtton erreicht; gegenüber der „falschen“ Harmonisierung will sie nun anscheinend auf ihrer „Richtigkeit“ beharren: Das *crescendo* auf dem repetierten *fis*¹ verstärkt die dissonante Wirkung freilich nur. Tritonus und verminderte Oktave (Querstand) schaffen hier ein Klangbild von einer Schärfe, das um 1830 in der Klaviermusik völlig neu und ungewohnt wirken musste.

Die dritte Phrase (von T. 13 an) setzt mit dem gleichen Akkord in einer tieferen Umkehrung ($\frac{6}{5}$) ein. Über dem ganzen Bogen (bis T. 17) steht ein Diminuendo; so versinkt das Ganze mit dem Abwärtsgleiten der Basslinie (*Fis-F-E*) auch im dynamischen Bereich.

Die Melodie ist weiter derangiert: sie setzt „verkehrt“ auf einem schlechten Taktteil ein; die erste Note wird überdehnt und verklingt fast völlig, ehe die Fortsetzung folgt. Der α -Teil wird zusätzlich durch den Halbtonschritt *e*¹-*f*¹ abgeschwächt. Damit nimmt die Melodie eine andere Richtung, auf B-Dur zu und folgt ihr auch, freilich ohne dass je ein *b* erklingt. Die Begleitung hingegen entfernt sich weiter und erreicht schliesslich (T. 15) einen unstabilen a-Moll-Klang. Gerade in diesem Moment verschwindet sie nach einem kurzen *crescendo* (T. 17). Unangefochten/alleingelassen setzt sich die Melodie fort. Auf dem *slentando* des repetierten *d*¹ scheint sie endlich zu einem Ruhepunkt zu gelangen. Da setzt, ein letztes Mal störend, die Begleitung wieder ein. Aber sie „begleitet“ nichts mehr; da wird nur noch ein Versatzstück dem Verklingen der Melodie entgegengestellt. Mit diesem in einen Pedalschleier gehüllten Fetzen⁶ endet die Begleitung, die zuvor in ihrer Regelmässigkeit immerhin Kontinuität garantierte. Die Musik bricht ab, fällt in ein Loch. Die Pause zeigt den Stillstand an; geronnen sind die Bewegung, die Regelmässigkeit, auch der Konflikt.

Danach erscheint die Melodie alleine, schlägt vom *d*¹ aus erstmals im β -Teil nicht eine grosse Terz, sondern „bloss“ noch eine kleine an. Zusammen mit dem *a* lässt das eine Mollsubdominante vermuten. Das *a* ist der letzte Ton, der sich querlegt, indem er im Verklingen liegenbleibt. Eine letzte Dissonanz, die sich freilich als Septime eines nicht ausformulierten Dominantseptakkordes nach E-Dur leicht analysieren lässt. Der Rest verläuft schön nach Harmoniebuch: ein akkordischer Satz mit enger Lage in den oberen Stimmen, ein ruhiges Fundament im Bass, eine gleichmässige Bewegung in Vierteln, *sostenuto*. Das *h* als oberste Stimme bleibt stehen und löst sich endlich über die abspringende Nebennote *c*¹ (ein letzter punktierter Rhythmus, doch ohne Impuls) in den arpeggierten a-Moll-Schlussakkord auf: *Fermata e fine*.

Die Schlusswendung ist beachtlich, weil sie sich so sehr vom Rest des Stücks abhebt: durch die ruhigen Viertel und Halben, durch den kompakten, ungetrübten harmonischen Satz, durch die schöne Schlussgeste  (anstelle des  der übrigen Varianten).

5. Ich habe Worte verwendet, die mehr sind als Bezeichnungen rein musikalischer Sachverhalte: Leere, falsch, richtig, Entgleiten, usw. . . – Stichworte, die in Anführungszeichen zu setzen sind. Sie sind tendenziös, sie deuten an. In diesem Fall wollen sie vom Konflikt dieses Stücks sprechen. Ich habe versucht, diesen Konflikt, diesen Widerstreit zwischen Ober- und Begleitstimme, der schliesslich in Ermattung endet, anders, vielleicht positiver zu deuten. Ein solcher Versuch scheint mir aber an der Spannungsfülle, an der Destruktivität dieser Musik vorbeizugehen. Wie aber kommt das Stück zu diesem Schluss? Ist er als ernstgemeinte Erlösung, Befreiung zu verstehen? Oder ist er bloss eine Beschwichtigung, ein bewusst aufgesetzter „lieto fine“, eine Notlüge, wie es die gewaltsame Wendung nach a-Moll vermuten lässt?

6. „Préludes“ haben keine vorgeschriebene Form. Man improvisierte sie im frühen 19. Jahrhundert meist; es gibt auch haufenweise Beispiele auskomponierter Préludes, die heute nicht mehr bekannt sind.

Was sich an Charakteristischem bei den Préludes dieser Zeit (allerdings nicht bei allen) herauschälen lässt, ist ihr Bewegungsmuster: Sie exponieren einen Bewegungstyp (z. B. diatonische Passagen), laufen darin fort, können aber, eben weil eine fest umrissene Form fehlt, kein Ende finden: daher nehmen sie ein mehr oder weniger abruptes Ende (meist mit ein paar kadenzierenden Akkorden). Bei Chopins Vorgängern und Zeitgenossen Hummel, Bertini oder Kalkbrenner wirkt dieser Schluss manchmal aufgesetzt. Man könnte also durchaus vermuten, Chopin habe beim a-Moll-Prélude eben zu einer solchen Notlösung greifen müssen.

Auch die überraschende Modulation am Ende lässt sich im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Préludes sehen. Es ist durchaus nicht so, dass ein Prélude in derselben Tonart schliessen muss, wie es begonnen hat. Czerny betont das in „L'art d'improviser“⁷, und es gibt ganze Bände voll mit Beispielen von Modulationspréludes⁸. Chopins Stück liesse sich da einordnen, die Unruhe in der Tonartenfolge würde das unterstützen, aber die musikalische Substanz ist nicht die eines verbindlichen Überleitungsstückchens; sie macht den Versuch einer Einreihung in damals gängige Muster zum Versuch einer blossen Rechtfertigung und Entschuldigung des musikalisch Ungewöhnlichen.

7. Die Ansätze, mit denen ich an das Stück heranging, haben sich mehrmals geändert: Bei einer ersten Arbeit wies ich wohl allzusehr auf den historischen Hintergrund hin und machte es damit zu einem Stück Programmatik. Daraus ergab sich meine Unsicherheit in der Deutung dieser Musik.

Ich versuchte daraufhin – bei aller Tendenz⁹ – die Untersuchung von Programmmusikalischem freizuhalten. Das ging gut (konnte gut gehen), bis Mitte Dezember 1981 in Polen das Kriegsrecht verhängt wurde. Ich fragte mich daraufhin, was denn dieses Prélude unter meinem Seziermesser soll; reine, abgeschlossene (und damit selbstzufriedene) Musikwissenschaft ohne Zeitgeschichte? Alte und für den Zeitgenossen dennoch wieder lebendige Musik? Mir fehlt die Handhabe.

Liest man im „Journal de Stuttgart“¹⁰, das Chopin im September 1831 schrieb, so glaubt man vieles von der Stimmung des a-Moll-Préludes zu verstehen, vieles von dieser unatmosphärischen Düsternis, von dieser Gräue, von dieser Todesnähe, vom Fehlen der Emphase. Ein Prélude üblicher Bauart erreicht seinen Höhepunkt und bricht dann mit Kadenz-Akkorden ab. Doch dieses hier singt nie, es beginnt schon falsch und verzweifelt, zerbrökelt, gerinnt, versinkt dann. „Un cadavre a cessé de vivre et mourir . . .“¹¹. Das ist das Stück, und was ist mit dem Schluss?

Ein (vorläufig) letzter Ansatz, weil ich mir doch irgendein Ergebnis abfordern will. Ich sage also, dass dieser Schluss lügt, indem er einfach alles vergisst, was zuvor war, all die Konflikte und Reibungen.

Aber ist er nicht zu schlicht, um lügen zu können? Vielleicht will Chopin das Vergessen, die Einfachheit, den Schock der Einfachheit. Vielleicht ist dies die einzige Sprache, zu der er nach solcher Zerstörung fähig ist. Das Einfache ist das Letzte, das Schwierigste.

Oder ist das nicht einfach eine Formel, mit der er es sich zu einfach macht? Beendet diese Kadenz nicht etwas, was schon längst vorher zum Stillstand gekommen ist? Salbungsvolle Worte aufs Grab? – Nein, Ironie, falscher Überschwang ist nicht zu spüren. Es ist ein einfacher Schluss, irgendwie muss man schliessen. Das gehört doch dazu. Aber da wird auch etwas abgebogen. Der a-Moll-Schluss wirkt wie eine Banalität, eine Binsenwahrheit, die einer ausspricht, nachdem er dem Verzweiflungsausbruch des Freundes nicht zugehört hat, nicht zuhören wollte. C'est la vie, und damit ist das Ganze leicht einzuordnen in den Lauf der Welt, ironischerweise auch in den Zyklus der Préludes. – Und doch klingt das so traurig schön.

Das verwirrt mich noch immer.

1 U. a. bei Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke I*, Berlin 1921, S. 131.

2 Wie z. B. die von Rafael Joseffy besorgte Schirmer-Ausgabe.

3 Dazu Leichtentritt, a. a. O., S. 127 ff.

4 Leichtentritt, a. a. O., S. 130.

5 Leichtentritt, a. a. O., S. 130.

6 Es ist die einzige Pedalvorzeichnung im Stück. Man darf das freilich nicht überbewerten. Über den Gebrauch bzw. Nicht-Gebrauch des Pedals gibt die Handschrift Chopins leider keine Auskunft.

7 Karl Czerny, *L'art de préluder* op. 300, Paris o. J. In der Bibliothèque Nationale war mir nur die französische Übersetzung zugänglich.

8 Charles Chaulieu (1788–1849) z. B. hat für *La Clef des Modulations* op. 220, Paris 1843, 552 Modulationspréludes komponiert, die je nur eine Notenzeile lang sind.

9 Bertrand Russell, *Autobiographie II*, Frankfurt 1970, S. 345 schreibt auf den Vorwurf der Kritiker, er habe mit seiner Philosophiegeschichte einen „tendenziösen Bericht von willkürlich ausgewählten Ereignissen geschrieben“: „Meiner Meinung nach kann ein Mensch ohne Tendenz keine interessante Geschichte schreiben, wenn es wirklich einen solchen Menschen gibt. Ich halte es für baren Unsinn vorzugeben, man sei nicht voreingenommen.“

10 Chopin, *Correspondances I*, hrsg. v. B. E. Sydow, Paris, o. J., S. 278 f.

11 Chopin, a. a. O., S. 279.